cine-oja n.18

CONCIERTATUM EST: Minis-Maestro Abreu compone Zarzuela Fílmica Nacional STOP

Thaelman Walerstein zar del cine ejecutado en Venezuela impone partitura de la degradación a Foncine STOP Escuche últimas modulaciones de la corrupción VALE.

Además, Venezuela: 11 casos; USA: el mismo cuento posfantástico; URSS: ¡Ven y asómbrate!

junio 1989 bs.20

cine-oja

La denuncia de la corrupción: **Retén de Catia** (1984) de Clemente de la Cerda.

CONCIERTATUM EST.

EPILOGO

El texto que está después de este epílogo fué escrito a fines de enero, pero hemos preferido publicarlo tal como fué escrito porque todo lo que se dice allí sigue siendo válido, salvo cuestión de detalles. Los 120 millones que hubieran salvado al Fondo, manteniéndolo dentro de sus principios éticos, estéticos y culturales originales no llegaron, y aquel Fondo, repetimos, ejemplo único en Venezuela de verdadera democracia participativa, ha sido liquidado en la Asamblea del 25 de abril pasado, transformándolo en lo que hemos llamado "otro intestino grueso nacional". Todas las proposiciones de CAVEPROL, que se explican más adelante han sido aprobadas y ampliadas, las escasas proposiciones diferenciales de la ANAC han sido suprimidas. Así, por ejemplo, la ANAC proponía una Comisión de notables vacas sagradas para que seleccionaran los proyectos que recibirían apoyo financiero del Fondo, pero ahora, en los nuevos Estatutos hasta esta Comisión desaparece para ser sustituída por un cogollito de 5 designado por CAVEPROL, y las Asociaciones de Distribuidores y Exhibidores. El Presidente del Fondo y un representante de la ANAC forman parte de esta Comisión, pero como parece ser que son designados o infiltrados o asimilados rápidamente por CAVEPROL ésta resulta el gran elector. Es decir que si las previsiones eran obscuras, la realidad se ha encargado de demostrar que ella sí es negra de verdad.

El grado de corrupción llega a ser tal en los nuevos Estatutos de Foncine que el cine ejecutado en Venezuela va a ser la única "industria" que será premiada con recursos nacionales por ganar mucho dinero. Mientras más dinero haga una película en taquilla más dinero recibirá del Fondo. Algo así como si el Gobierno le donara a la Polar unos cuantos miles de millones para premiarla por haberse ganado algunos miles de millones a expensas de los bebedores de cerveza. Esto parece una locura, pero en el caso del cine es la pura realidad. Con la complicidad de los exhibidores y distribuidores filmes degenerantes como **Retén de mujeres** o **Colt Comando**, hábilmente mercadeados y con abundante publicidad han logrado recaudaciones que pasan de largo de los 6 y 8 millones de bolívares. Con el nuevo Estatuto cada uno de estos films recibiría como regalo de la nación sus 3 o 4 millones de bolívares cada uno.

La otra novedad en el campo del cine resulta ser la creación por el Minis-Maestro Abreu del llamado Consejo Nacional del Cine, una pantalla de humo destinada a hacer aparecer una gestión como "culturista". Un nuevo armatoste sin poder ni recursos de ninguna especie, escenario para el montaje de espectaculares zarzuelas en las que más de un bajo intentará destacarse para aparecer en las dos o tres reseñas que le dedique cada año El Nacional al pobre Consejo. Pero en la verdadera política del gobierno, los verdaderos recursos son puestos al servicio de Foncine y entregados a los líderes del cine de la degradación.

El cine en Venezuela había alcanzado un buen nivel cualitativo y cuantitativo y esto se explica ampliamente más adelante. Son los líderes del cine de la degradación los que han puesto en danza la monserga de que el cine venezolano estaba en decadencia, de que el cine venezolano estaba en crisis. Y que para salvarlo era necesario transformar los Estatutos del Fondo.

La verdad es toda la contraria. El cine venezolano había llegado a una fase de superación, en la que no encajaban los líderes del cine de la degradación. Para éstos era imprescindible hacer todas las maniobras para liquidarlo, y para poder seguir subsistiendo. Pues bien, esas maniobras han tenido éxito con la complicidad de los Ministros de Fomento y de la Cultura. El cine de calidad, el cine de autor, el cine culturalmente válido ha sido condenado a muerte. Seguramente habrá misa con requiem y todo.

Pero el presunto muerto no se dejará enterrar. Todavía hay en nuestros mejores cineastas grandes reservas capacidad creadora y de inventiva para superar los obstáculos que puedan oponerles los artífices de la mediocridad y la descomposición. Después de todo, casi siempre ha existido la misma situación, la del Estado complaciente y servil ante los apetitos desatados de un empresariado hambriento de poder y dinero. Con sus muy contadas excepciones, una de las cuales fué el fenecido Fondo de Fomento Cinematográfico (Versión original). Esta sumisión del Estado, directamente relacionada con la corrupción, nunca podrá impedir, por más que la dificulte, la producción de un cine venezolano de calidad creciente. Los representantes del cine de la degradación proponen ante la crisis actual la evasión mediante la satisfacción de los más bajos instintos del público, una proposición ideológica que además, con los nuevos Estatutos, les asegura notables ganancias. Frente a ellos está una buena parte de nuestros realizadores, que encontrarán en esta crisis renovados motivos para un tipo de creación, capaz de despertar en los espectadores una válida visión crítica de nuestro mundo. Un aporte invalorable para su cambio substancial.

Enero 1989

El cine venezolano ha llegado a una fase de madurez y consolidación. La cinematografía venezolana cuenta ya con un conjunto importante de obras de un buen nivel cualitativo, entre las que no hay pocas que sostengan perfectamente una comparación con la producción internacional. La demostración de esta afirmación radica en el hecho de que en 1987 se produjeron 3 de

las 5 películas que llegamos a considerar las más notables del cine nacional (V. Cine al día No. 23 y Cine-Oja No. 6, 8, 14 y 15): **Pequeña revancha** de Olegario Barrera, **Ifigenia** de Iván Feo y **Macu** de Solveig Hoogesteijn (las otras 2 son **La hora del tigre**, 1985, de Alfredo Lugo y **País Portátil**, 1977, de Iván Feo y Antonio Llerandi. Como también radica en la presencia de un grupo de cineastas muy respetable, a pesar de los violentos altibajos de algunos de ellos, que cuentan con 2 o más largometrajes realizados –Alfredo Anzola, César Bolívar, el desaparecido Clemente de la Cerda, Román Chalbaud, Antonio Llerandi, Jacobo Penzo, (por **La casa de agua** y pasando por encima de la detestable **Música nocturna**), Carlos Rebolledo y Luis Armando Roche– o con un solo largo realizado, y por lo tanto sujetos a una especie de espera– Jesús Enrique Guédez, Rodolfo Restifo, Fina Torres y Marilda Vera– mencionando además algunos notables documentalistas como Carlos Azpúrua, Manuel De Pedro y Freddy Siso. Pero lo demuestra también la presencia diríamos constante de varias tendencias en cuyos polos estarían la ejemplificada por los cineastas antes mencionados (con las excepciones señaladas), que se caracteriza por la búsqueda y a veces el logro de un alto nivel expresivo configurado de una u otra manera en función de temas relevantes de la problemática nacional; y en el otro extremo lo que llamaríamos el cine de la degradación, realizado exclusivamente para obtener un máximo de ingreso en taquilla recurriendo para ello a la simplificación extrema de la expresión, salvo alguna que otra imagen casi siempre plagiada, resaltando la temática de los motivos que se supone son atractivos para un público masivo (violencia, sexo, música de las "estrellas" impuestas por las televisoras) y ejemplificada por filmes como **Con el corazón en la mano** de Mauricio Walerstein, **Retén de mujeres** de Carlos López, **Inocencia mortal** de Mateo Manaure, **Inocente y delincuente** de Daniel Oropeza, **La generación Halley** de Thaelman Urguelles y **Música nocturna** de Jacobo Penzo. Entre estos dos polos hay conjuntos, como el del semipolicial (**El secreto** de Luis Armando Roche, **Seguro está el infierno** de José Alcalde, etc.), el de promoción de la clase media alta (**El escándalo** de Carlos Oteyza, **Aguasangre** de Julio Bustamante, etc.), el de la falsa búsqueda formal (**Candelas en la niebla** de Alberto Arvelo, **Pacto de sangre** de Malena Roncayolo, **Diles que no me maten** de Freddy Siso, **Amérika terra incognita** de Diego Rísquez, etc.) y hasta el de cine para niños (**Tesoro de Diego de la Texera**, **Panchito Mandefuá** de Silvia Manrique, **Carpión Milagrero** de Michel Katz, etc.). La justificación de estos señalamientos puede encontrarse en las críticas y comentarios que sobre cada uno de los filmes venezolanos han aparecido en Cine al Día y en Cine-Oja.

El verdadero intento

También cuantitativamente la producción se ha estabilizado: 15 filmes de largometraje estrenados en 1984, 16 en 1985, 18 en 1986, 13 en 1987, 13 en 1988 y 14, que sepamos, por estrenar, incluyendo allí algunas co-producciones.

Tal vez otra característica importante que habría que señalar es la cantidad de cineastas que cuentan con un solo largometraje en su curriculum, y que, considerando sólo los estrenos de los últimos 8 años, son alrededor de 40. La casi totalidad de ellos se han formado en el período democrático, son gente de menos de 45 años, y la gran mayoría muestra las mismas características dominantes de la presente cultura nacional, es decir la casi completa despolitización, la escogencia de temas tangenciales que muy poco tienen que ver con la realidad del país, la indiferencia ante la historia y la consecuente adopción de posiciones idealistas, en suma, la concentración en las inquietudes y los logros puramente personales, que rara vez trascienden el círculo de intereses de grupos escuálidos y carentes de un sentido de identidad que fuera por lo menos regional o de estamento social.

En un alto porcentaje alrededor de un 70 por ciento, la producción nacional ha recibido algún tipo de financiamiento por parte del Estado, financiamiento sin el cual no habría podido alcanzar el nivel actual. Desde la aparición del Fondo de Fomento Cinematográfico (FONCINE) la función crediticia del Estado se ha concentrado en este organismo. Aunque los sistemas de distribución de este beneficio no sean los más deseables, ya que por ejemplo la política de incentivos favorece con su automatismo a los directores que han recibido ya un primer crédito, el Fondo posee la estructura de toma de decisiones más democrática de toda Venezuela, puesto que sus órganos de dirección están integrados por representantes de todos los sectores que tienen que ver con el cine en el país, aunque en menor proporción que los representantes del Estado, y un sistema de Comisiones que toman las decisiones básicas sobre incentivos y créditos con mayoría, verdaderamente representativa. Sin embargo, la situación económica del país también se refleja en el cine, una fuerte inflación ha aumentado violentamente los costos de producción y los recursos con que cuenta el Fondo para hacerle frente a la situación son insuficientes. Se habla entonces de crisis del cine nacional, cuando en verdad el problema es de una crisis de financiamiento, que no es tan grave como se la quiere hacer aparecer y que en el fondo está siendo aprovechada por ciertos grupos de poder para liquidar todo lo que ha habido de válido y defendible en el Fondo de Fomento Cinematográfico.

Lo que está en juego, en verdad, es el intento de liquidación del cine de autor, del cine culturalmente válido, para dejarle el campo libre al cine de la degradación. En algún momento CAVEPROL dejó traslucir sus intenciones, que luego ha disimulado: "Muchos de los productores de cine (CAVEPROL entre ellos) están persuadidos de esta realidad y por eso han asomado la idea de que no deben producirse más de 4 películas al año, pero que sean de tal naturaleza que constituyan un entretenimiento rentable como consecuencia de su éxito de taquilla" (Documento de las Asociaciones Nacionales de Distribuidores y Exhibidores Cinematográficos, distribuído en el Congreso ANAC 88, p. 2). Los objetivos del designio, que aun perdura, no son sólo crudamente económicos sino que también hay un considerable beneficio ideológico para el campo de los gerentes de la movida.

Los agentes de poder

En términos muy generales los agentes de poder en el campo del cine en Venezuela están constituídos aproximadamente así: (i) El oligopolio de distribución y exhibición, cuya columna vertebral son las empresas de distribución dependientes directamente de transnacionales de origen norteamericano, y que directa o indirectamente controlan cerca del 85 por ciento del negocio cinematográfico. Su portavoz habitual es el Sr. Lorenzo González Izquierdo, figura estratégicamente esquizofrénica, donde funcionan remembranzas de un pasado activamente comprometido con una producción nacional, el gusto por el espectáculo operístico y ciertas simpatías por los intereses nacionales, que le dan una apariencia amplia y simpática para todos los sectores, pero en esencia comprometido u obligado por los dictámenes del cogollo multinaci. (ii) Los realizadores y productores, agrupados en la Cámara Venezolana de Productores de Largometrajes (CAVEPROL) y la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC). CAVEPROL se autodefine como Cámara, es decir sector empresarial, defiende a ultranza un cine "industrial" (el que hemos caracterizado como cine de la degradación, y de hecho sus dos grandes capitostes Mauricio Walerstein y Thaelman Urguelles se ubican claramente en este tipo de producción), y no pierde oportunidad para golpear y eliminar la tendencia del cine "cultural", a pesar de que en ninguno de sus documentos faltan las fantásticamente cínicas referencias al "combate contra el paternalismo del Estado" y "la defensa de la dignidad cultural", lo cual, de paso, parece fascinar e hipnotizar a los aparentemente ingenuos contrapartes de la ANAC. De hecho CAVEPROL ha entrado en algunas contradicciones con el oligopolio de la distribución-exhibición, pero en lo fundamental, llegan siempre a acuerdos de caballeros. Por su parte la ANAC, en teoría, defiende el cine de autor. Mientras CAVEPROL considera al productor como el agente dominante en la realización y al director y los demás como asalariados, ANAC defiende al director y los demás co-realizadores como agentes determinantes en la producción, lo cual, de hecho, tiene efectos evidentes en los filmes realizados. La política de CAVEPROL siempre ha sido favorecer a los intereses comerciales por encima de los culturales y, por la increíble ubicuidad de sus capitostes, en general impone sus puntos de vista a la

La práctica de la corrupción: **Con el corazón en la mano** (1988) de M. Walerstein.

Pacto de sangre: Una des-cortazada búsqueda formal.

ANAC, y hasta al Estado, salvo cuando se trata de afectar los intereses de las transnacionales. En esta rara circunstancia generalmente prevalecen los intereses de las transnacionales. Por ejemplo, cuando hace dos años se reformó el Estatuto del Fondo, ya que se suponía que la política de incentivos lo descapitalizaría, CAVEPROL manejó la situación de tal modo que logró una modificación en sentido totalmente opuesto al que había motivado el planteamiento. En el Estatuto original del Fondo, para que una película recibiera bolívares por concepto de incentivo (subsidios condicionados) tenía que ser clasificada como I, II o III por una Comisión, tomando en cuenta criterios cualitativos. Las películas no calificadas no recibían bolívares por incentivos. Pues bien CAVEPROL logró modificar el Estatuto de manera que también las películas no calificadas por su ínfima calidad recibieran un incentivo "industrial". Así, una repulsiva asquerosidad como **Retén de mujeres** ahora recibe por parte del Fondo (del Estado) una sustanciosa cantidad de bolívares. iii) La Cámara de Industriales del Cine, sobre todo los laboratorios y los productores de cuñas publicitarias, y el Sindicato de Trabajadores de Radio, Teatro, Cine, Televisión y Afines, barriga llena corazón contento, prácticamente no juegan ningún papel en la actualidad. En otras épocas, cuando el trabajo y las utilidades escaseaban, siempre estaban presentes en las luchas que se daban en el sector, pero ahora que la producción publicitaria florece y numerosas productoras extranjeras vienen a explotar el depauperado bolívar, hay abundante trabajo y utilidades, así que a corazón contento boca cerrada; iv) Luego están todos los demás, que sólo por eufemismo incluímos al lado de los "grandes" Los circuitos alternativos de distribución y exhibición, los centros de cultura fílmica, las escuelas y los estudiosos del cine, los críticos, los cinéfilos. Su presencia siempre ha sido constante en la lucha por un cine nacional de altura y por simplemente un cine de altura, mal que bien han creado su propio espacio y de alguna manera inciden en los demás sectores, aunque su escasísima fuerza política hace que todas las decisiones económicas importantes se tomen en completo desacuerdo con sus planteamientos; v) El Estado. Mucho se ha escrito sobre la política de la no-política permanentemente sostenida por los gobiernos, preocupados sólo porque no se produzcan conflictos y porque los empresarios puedan aumentar sus utilidades sin que los asalariados y desocupados protesten más allá de lo verbalmente permitido. También sobre el increíble servilismo de los gobernantes ante las todopoderosas emisoras de televisión privada. Por allí fumea, como vestigio, la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Fomento, incapaz hasta de obligar a los cines públicos a hacer proyecciones con un mínimo de visibilidad y audibilidad. Pero, sorprendente y contradictoriamente, también el Fondo, que aunque dominado por el Estado es un organismo mixto y donde el mismo Estado debería tener representación plural de diversos ministerios e institutos. Creado por una de esas rendijas que la monolítica aplanadora empresarial no alcanzó a tapar. Pero que como veremos enseguida, ese error, el Fondo, con su estatuto original, va a ser subsanado, para que reine también aquí la paz impuesta por la mediocridad y el oportunismo degenerante de los representantes abiertos o encubiertos de los oligopolios.

A fines de 1987 el Fondo estableció como costo promedio de un largometraje, lo que en la jerga llaman "el techo", en 4 millones de bolívares, unos 150.000 dólares, que es un valor asombrosamente bajo si se compara con los costos de las producciones de los países industrializados. En la actualidad el techo debería estar en los 8 millones, ahora unos 200.000 dólares, pero el Fondo carece de recursos para mantener su política crediticia y de subsidio con ese aumento de los costos. En consecuencia el Fondo está más o menos paralizado y ha cundido la alarma entre los productores-realizadores, CAVEPROL y ANAC. Sólo que CAVEPROL tiene sus objetivos muy claros, mientras que la ANAC se debate entre la ingenuidad y el entreguismo. En todo caso, la llamada crisis financiera va a servir para liquidar ese estorbo que es el Fondo, por lo menos el Fondo tal como se constituyó originalmente.

Las proposiciones en juego

La situación tal como se presenta la ilustra sensacionalmente un artículo publicado el 27.1.89 en El Nacional —"Los cineastas concertaron con CAP"— con una foto en la que sonríen el Presidente de Venezuela, los dos capitostes de CAVEPROL Mauricio Walerstein y Thaelman Urguelles, un representante de las publicidades y cuñéricos, Mario Abate, y un presidente de la ANAC, Julio Sosa. Según informa el artículo, se trataron tres puntos: (i) La necesidad de una Ley de Cine, un proyecto que se arrastra desde 1966, y entre cuyos redactores originales estaba el grupo que después inventó la revista "Cine al Día" y a esta "Cine-Oja", y que se seguirá arrastrando por algunos quinquenios, a pesar del cínico apoyo de CAVEPROL que muy bien sabe que es sólo un biombo para disimular otros fines; (ii) La necesidad de crear un mercado iberoamericano común para los filmes, para lo cual se proyecta un Foro de Integración Cinematográfica Iberoamericana, suponiendo que de estas interminables y repetitivas congregaciones (la primera fue en Brasil 1977, Encuentro sobre comercialización de las películas de habla española y portuguesa) pueda salir alguna solución concreta, cosa que no sucederá en absoluto ya que las transnacionales de la distribución-exhibición impedirán que se les quite el menor trozo de la torta para dársela a estos hispano-luso-parlantes, pero que también sirve de cortina de humo, bellamente digna y culturista, para los otros fines; y (iii) La reestructuración y reactivación del Fondo, de la que no se habla mucho pero que es el verdadero lomito a la vista.

El Fondo, para poder cumplir con sus objetivos y políticas, requiere, en 1989, por lo menos unos 140 millones de bolívares. Esta cantidad resulta ridícula en la danza de miles de millones con la que baila el país, y es apenas un 0,5 millón de dólares o sea un 0,0001 por ciento de los 4.800 millones de dólares que el gobierno de Lusinchi otorgó en cartas de crédito en el último trimestre de 1988. Es decir que esa cifra es una absoluta insignificancia para el Gobierno y que para mantener quietos y contentos a un grupo de gentes que de todos modos sale con cierta frecuencia en la prensa y en la televisión no vacilará en absoluto en asignarla.

Si bien esos 140 millones son una insignificancia en la macroeconomía nacional, en el campo del cine (y ¡ja! ¡ja! de la cultura) todavía sigue siendo una suma que despierta apetitos. De allí que aparte de conseguir la plata, para los hambrientos es muy importante saber cómo se va a distribuir la torta. La reestructuración del Fondo que propone CAVEPROL es clarísima, y se sintetiza en: (i) Eliminación de la Comisión de Incentivos y por lo tanto eliminación de cualquier evaluación cualitativa de los filmes producidos, y otorgamiento de notables incentivos sin condiciones para todas las películas, dependiendo el monto correspondiente de lo que cada película recaude en taquilla; en otros términos que el Estado subsidie ampliamente, inclusive produciendo un buen patrimonio a todas las películas nacionales y coproducciones que califiquen como nacionales, con lo que cine de la degradación asegura jugosas ganancias y una larga y productiva vida para felicidad y abombe de las cuentas bancarias de sus cultores; (ii) Aumento del número y del monto de los créditos a ser otorgados y una política "blanda" de cobros, es decir condonación de las deudas de las películas que no logren cubrir sus costos; como cada película puede ser producida por una compañía anónima diferente estos créditos blandos le proporcionan a los cultores del cine de la degradación un superseguro contra cualquier eventual pérdida, y poder volver a probar, sin pasivos en contra, creando una nueva compañía; y (iii) El "mejoramiento" de la Comisión de Créditos, que no se especifica como se lograría pero que es fácil de imaginar, sobre todo con la ayuda de los planteamientos de la ANAC. El fondo de la cuestión para CAVEPROL es continuar asegurándose una sustanciosa parte de la gran torta nacional, aunque sea una migaja comparada con la que se comen los grandes empresarios. La ANAC parece preocupada sobre todo por mantener aunque sea un nivel de la producción nacional que le de a los realizadores una cierta oportunidad de crear con algún margen de libertad y con otros objetivos que no sean determinantemente los de los ingresos en taquilla, pero las soluciones que promueve a fin de cuentas vienen a caer en el mismo saco que las de CAVEPROL, con unos pocos matices diferenciales: (i) La ANAC mantiene la Comisión de Incentivos, pero la mayor parte de los

incentivos se otorga de manera auténtica a todos los filmes, ya que el incentivo a la calidad se mantiene sólo para los cortometrajes y tiene un máximo del 20 por ciento del costo, es decir, en la práctica, la misma proposición de CAVEPROL; (ii) Hay una coincidencia total en cuanto a número y monto de los créditos, y sobre la política "blanda" de cobros, aunque se habla también de los cortometrajes, esos entes inexistentes para CAVEPROL; y (iii) Se propone "mejorar" la comisión de créditos, siguiendo la idea de democracia ateniense adelantada hace algún tiempo por Igor Barreto, del Ministerio de Fomento. Se alega que la constitución de la Comisión actual, por medio de representantes designados por 11 instituciones y organismos públicos, es ineficiente, ya que las personas designadas por estos organismos e instituciones son unos ignorantes, incultos, analfabetas que no pueden dar opiniones fundamentadas. En consecuencia, la ANAC propone la eliminación de la representatividad democrática moderna por una decisión propia de la mencionada democracia ateniense, es decir designar a 20 "lectores calificados" para que éstos den su docta opinión sobre la calidad de los guiones propuestos para optar al crédito. ¿Cuáles serían los criterios para establecer cualquiera de estos "calificados lectores" puede dar una opinión superior a la de un representante nombrado por el mismo Fondo, la misma ANAC, el CONAC o cualquiera otro? Seguramente se recurrirá a los nombres de las grandes y viejas vacas sagradas de nuestra "cultura audiovisual": Cabrujas, González León, Izaguirre, Popy, Colomina, Uslar Pietri, etc., con lo cual se liquidaría cualquier intento de renovación o de apertura de nuevas vías creativas en el cine, y se reforzaría el círculo cerrado de las clientelas y las roscas. Como se ve, una proposición que en fin de cuentas, aunque sea con motivaciones diferentes, viene a aportar abono a la siembra de CAVEPROL.

Sólo la velocidad conque el gobierno dé los 120 o 140 millones para el Fondo puede detener momentáneamente esa acción criminal contra una institución única en nuestro país, al menos tal como fue concebida originalmente y con todas sus fallas, pero con todas sus virtudes reales y sobre todo potenciales; y sólo un milagro podría salvarla a mediano plazo: que la mayor parte de sus integrantes tomen conciencia real, adquieran ese mínimo de identidad que impidiera la modificación del organismo para convertirlo en otro intestino grueso nacional, soportando todos los embates para conservarlo y ¿por qué no? mejorarlo, no en aras del peculio personal de algunos privilegiados sino de nuestra golpeada cultura.

En fin de cuenta lo que importa es luchar por mantener las posibilidades de creaciones culturalmente válidas en un medio de importancia capital como lo es el cine, y en contra de las maniobras que tienden a destruírlas, no sólo con los objetivos individualistas económicos señalados, sino también con la finalidad conciente o inconciente de evitar cualquier obstáculo en el camino de la desintegración y el sometimiento total a los designios de las grandes corporaciones transnacionales.

Orinoko, Nuevo Mundo: La misma venta de las imágenes paternalistas.

ALEGORIA, POSVANGUARDIA E HISTORIA OFICIAL

Diego Rísquez se autoexplica: "En 1980 emprendo la realización de una trilogía fílmica de la historia mítica y la historia real del Continente americano y escojo la visión alegórica como sistema estético de significación y expresión, como principio estilístico de la fusión, buscada entre lo mítico y lo real".

El manejo del mito y la alegoría —a los cuales quizás puedan corresponder los conceptos de sentido global (¿primigenio?) y representación, respectivamente no son nuevos en América Latina, y son particularmente importantes en su cine. Nada de despectivo tiene la exclusión del atributo de novedad, para quien escribe, desde que en nuestra cultura parasitaria (es decir no aborigen) tal atributo ha pasado hace tiempo del reino de la modernidad humanista y burguesa al del beneficio económico y burgués (acaso resida allí parte del secreto del famoso, intencionalmente nacido viejo, posmodernismo). Y también desde que —hace mucho más tiempo— los estetólogos se preguntan sobre el misterio de la eternidad del arte.

El hecho es que en la cultura latinoamericana la dificultad de captarse a sí misma es profunda y desgarradoramente auténtica. La presencia del mito es en ella, todavía, un misterio, una aspiración, un áspero reto. Su búsqueda un afán, su resultado, todavía, una invención. Ahora que, inmersos en la espantosa, imparable corriente de la cultura parasitaria, nos encaramos a la castración del concepto de identidad (como de tantos otros: revolución, desarrollo, participación, etcétera), la búsqueda del mito se mantiene, a lo mejor por la dificultad que todavía presenta para el sistema digestivo, valga.la redundancia, del "sistema".

Desde este ángulo, desde el ángulo de la angustia de los tiempos, el planteamiento formal de la trilogía de Rísquez es absolutamente legítimo. Es, además, refrescante, por su independencia del chantaje pedestremente mercantilista del cual han caído víctimas —con disfrute o sin él— noventa y nueve sobre cien de nuestros cineastas. Con esto no se quiere colear la pazguatería de una supuesta pureza de Rísquez, quien con calculada prudencia ha ido abriéndose paso en diversos ámbitos promocionales y mercantiles, sin la menor ingenuidad aunque con provechoso orgullo. Es refrescante como lo son los diez años de documentales de Carlos Azpúrua, salvando las distancias, naturalmente, entre el esnobismo del jet set posmescalínico y la combativa inmersión en lo social. Se trata de un valor no secundario, de demostración de que se puede, hasta en Venezuela, hacer un cine no alineado con la famosa ideología "industrialista".

Pero la legitimidad de que estábamos hablando es de orden estético, a partir de la problemática antes esbozada, de esa búsqueda del mito que atormenta el pensamiento y la imaginación latinoamericanas inclinándolas hacia las figuras barrocas de la alegoría. (Es interesante que Benjamín haya tratado el concepto de alegoría a propósito de la literatura barroca, y que la cultura latinoamericana contenga tanto de barroquismo y de alegórico: debe haber quien se haya ocupado de este problema...). Frente al intelectual latinoamericano se yergue una realidad fragmentada que busca la acción unificadora del mito, pero cuando su imaginación recurre a la figura alegórica lo que hace es ahondar esa fragmentación. Lo genial de cierto cine brasileño (obviamente Rocha, pero no solamente él) es la conciencia, o la intuición, de esta esencia fragmentaria (V. Peter Bürger. "El concepto de alegoría en Benjamín" en **Teoría de la vanguardia**. Barcelona, 1987, Península). En ese cine, la representación alegórica es manejada como visión de contradicciones, desgarramientos, coexistencias trágicas y tragicómicas; como negación iracunda de toda armonía. La misma "estética de la violencia" de Rocha corresponde a esta voluntad, o sentimiento, de no-conciliación, entendida como extrema posibilidad de respueta al interrogante latinoamericano. De este modo, la alegoría brasileña encarna, con una buena dosis de crueldad, la imposibilidad de lo unitario, de lo resuelto e incluso de lo comprensible, como irracionalidad asumida con rabia, desesperación y sarcasmo.

En cambio, la trilogía de Diego Rísquez tiende constantemente a lo bello, en el sentido convencional de placentero y armonioso. Aunque plante angulaciones arbitrarias (insignificantes), algunos efectos sorprendentes, unas composiciones ostentadamente pictóricas en difícil equilibrio entre parodia y cita refinada, así como un desenvuelto vaivén entre mamarracho y **kitsch**, su eventual humor no pasa de intermitente sonrisa de complicidad intelectual, sus invenciones —elementales o elegantes— resultan juegos de corto alcance, mientras los intentos de **mythos** (en el sentido de relato originario), así como figuras y conceptos de la alegoría, son confirmaciones y hasta simplificaciones del optimismo triunfalista de la "historia oficial".

Se trata así de una forma que recoge la tradición de la vanguardia al contradecir códigos y usos consagrados, pero la niega al proponerse como objeto de consumo estético, lo cual es característico de la posvanguardia. Sin embargo, aquí también encaja mal: si se recuerda el cine **underground**, no puede negársele la vigorosa búsqueda de una negación sustancial, sea del sistema socio-político, sea del esteticismo, o de ambos. Estaríamos frente a algo que podríamos, por ejemplo, denominar **pos-pos** y que consistiría en utilizar el pos para declararlo superado ostentando otro **pos** inequívocamente **posterior**, es decir (y aquí se cayó el burro) más moderno (lo cual es la ambición ni tan oculta de los **posmodernos**). Así, por ejem-

plo, el kitsch aquí no es ni travesura desmistificadora ni (mal) gusto popular, sino auténtico malgusto por lo inauténtico: resulta inútil referirse a Velásquez y a Picasso, o reducir a mímica traviesa lo épico, lo multitudinario y la opulencia, si después se nos presenta (para colmo en correspondencia con una beldad criolla arquetipal como María Luisa Mosquera encarnando a una española) un indio sacado de un figurín de moda e imitando al Bela Lugosi del **Ultimo de los Mohicanos** (Maurice Tourneur, 1923).

La proposición que se extrae es la siguiente: fijar en forma alegórica las figuras consoladoras que pueden extraerse de las construcciones historiográficas más simples y satinadas, aceptándolas como auténticos mitos. Y, jugando en varios tableros a la vez, revelar que sea la Independencia, sea la Conquista.o la Madre Patria, son exactamente las imágenes que padres y tutores nos han vendido hasta ahora.

Ambretta Marrosu

BOLIVAR, SINFONIA TROPIKAL. Venezuela, 1983. Dir.: DIEGO RISQUEZ. Prod.: Luisa Mosquera para Producciones Guayana. Guión: D. Rísquez, Gastón Barbou. Mont.: Ricardo Jabardo. Son.: Stefano Gramitto. Mús.: Alejandro Blanco Uribe. Int.: Antonio Eduardo Dagnino, Temístocles López, María Adelina Vera, Hugo Márquez, Carlos Castillo, D. Rísquez. (S8 ampliado).

ORINOKO, NUEVO MUNDO. Venezuela, 1986. Dir.: DIEGO RISQUEZ. Prod.: Blanca Baldó para Producciones Guakamaya. Guión: Luis Angel Duque, D. Rísquez. Fot.: Marieta Pérez, Andrés Agustí. Mont.: Leonardo Rodríguez. Son.: Stefano Gramitto. Mús.: Alejandro Blanco Uribe. Int.: Koriscwe, Rolando Peña, Hugo Márquez, Carlos Castillo, D. Rísquez, Nelson Valera, B. Baldó. (S8 ampliado).

AMERIKA, TERRA INCOGNITA. Venezuela, Francis, 1989. Dir.: DIEGO RISQUEZ. Prod.: Lidia Córdoba (jefe), Morelba Pacheco (Francia), Andrea Radonski (ej.) para Producciones Guakamaya/Andrea Radonski/Bernard Cave. Guión: Luis A. Duque, D. Rísquez. Fot.: Andrés Agustí. Escen.: Oscar Armitano, Nelson Varela. Vest.: María A. Vera, Hugo Márquez. Mús.: y ef.: Alejandro Blanco Uribe. Mont.: Leonardo Henríquez. Int.: María Luisa Mosquera, Alberto Martín, Hugo Márquez, Luis M. Trujillo, John Phelps, Valentina Maduro, Amapola Rísquez, María C. Penzini, Alfredo Carnevali, Efraín Sibolich, Nelson Varela, Alfredo Acosta, D. Rísquez, Leonardo Henríquez, Boris Izaguirre, Milagros Maldonado, Angelo Bartoli, Blanca Baldó.

EL COMPROMISO

¡Triste período éste, para el cine venezolano! A la decadencia general de la exhibición comercial, al aumento vertiginoso de los costos de producción que ha inutilizado prácticamente los últimos créditos del Fondo, a la hostilidad creciente de los distribuidores, se ha agregado la salida consecutiva de malas películas: unas, opciones desastrosas de cineastas aparentemente arrepentidos de sus nobles intentos pasados (**Con el corazón en la mano, Música nocturna**); otras, prematuros debuts de quienes deberían estudiar o especializarse en algo, hasta convertirse en narradores o renunciar (**Pacto de Sangre, Candelas en la niebla**); otras más, aborrecibles imitaciones de seudo-géneros internacionales de octava categoría (**Retén de mujeres**). Hasta los los críticos más tercamente devotos de la idea de un cine nacional, semidesfallecidos estamos optando por un tratamiento a la par con los bodrios extranjeros que, a no ser por algún prurito sociológico o político, simplemente no vamos a ver. ¿Para qué seguir sufriendo? Porque además tenemos la sospecha de que los autores de dichas películas son seres humanos de inteligencia media, como uno, y más allá de la pantalla que montan deben saber perfectamente lo que han hecho.

Bien. Hemos optado por respetar la frescura de algunos intentos (véase nota sobre **Reflejos** en este mismo número de **Cine-oja** o de **El secreto** en el No. 16 y este atributo no se le puede negar a **El compromiso**. El tema, la puesta en escena, la coherencia con los antecedentes del director, merecen atención.

Roberto Siso, como saben quienes han estado corriendo por años, detrás del cine invisible (cortometrajes y documentales), es uno de los más antiguos y competentes miembros del equipo del Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes. **Un día de suerte** (1980) y **Sinceramente Víctor Piñero** (1984) son sus mejores cortos, y el primero –único de ficción– el más personal. Una óptima dirección de actores, precisión y buen gusto en la ambientación, agilidad narrativa, sentido del humor, fueron sus virtudes y, con mayor o menor intensidad, las volvemos a encontrar en este primer largo.

Sin embargo, la película está como frenada. En relación con el punto de mayor interés, que es el enfrentamiento de un tema tan actual como idiosincrásico en un país signado histórica y trágicamente por la provisionalidad y la mudanza, tanto la construcción dramática como la de los personajes se quedan irremediablemente cortos. Lo que duele un poquito (en realidad no es propiamente dolor, a esta altura, sino una especie de fastidio amargo) es que multitud de indicios permiten pensar que los elementos necesarios al desarrollo del tema han sido vistos. Por una parte, en mi opinión, configurar el protagonista (ex-escritor de izquierda) como ingenuo hasta el borde de la idiotez es una buena idea, no sólo porque un buen porcentaje de los casos reales entra en esa categoría, sino en particular porque la conducta de la izquierda, históricamente y como movimiento político no personalizado, tiene en nuestro país la característica de tomar la decisión de servir sin venderse, es decir de mantenerse pura en el sentido que puede tener la expresión evangélica sobre los "pobres de espíritu", que redunda en un desastroso venderse de gratis (la Junta Patriótica después del 23 de enero es el ejemplo más transparente). La microscopización de esta actitud, es decir el derrumbe personal de un buen conjunto de individuos, está también a la vista. Pero esta buena idea, que tiene tantos ribetes psicológicos y políticos fecundos, iría matizada con la confrontación con otras, más claras actitudes. También esta necesidad ha sido percibida por Roberto Siso, pero no desarrollada, no suficientemente caracterizada como para que se convierta en una significación ineludible, destinada a golpear, a sacudir, a demostrar realmente algo. Así, tenemos el grupo de "instigadores", de los verdaderos ex, conscientes del cambio de rumbo, que saben que deben ser **totalmente** otra cosa para cobrar el precio de su venta: pero en **El compromiso** están reducidos a una especie de anonimato mediante la máxima esquematización y la pobreza de su representación. Tenemos también el amigo verdadero, el puro desilusionado verdadero, quien abdica lo político en lo afectivo y es el único, solitario y alcohólico consuelo al alcance de un vendido fracasado: pero la falta de contexto, su intervención secundaria y abstracta no da mucho más que la presencia ambigua de la poetisa joven, quien por su desplazamiento generacional sólo podría adquirir importancia desde el punto de vista global de la generación anterior, cuyo vicio predilecto es el de sublimar la frustración política en, justamente, el sexo, si no como práctica, como concepto) y la poesía.

En conclusión, vale la pena dejar el ojo puesto en Roberto Siso, pero difícilmente podemos hacer más frente a un debut que no pasa de ser un apunte inquietante, sin desarrollo.

Ambretta Marrosu

Indicios... Indicios... Indicios...: **El compromiso.**

EL COMPROMISO. Venezuela, 1988. Dir.: ROBERTO SISO. Prod.: Edgar Larrazábal (jefe), Elizabeth Baralt (ej.), David Pernia (campo) para Trova Cinematográfica/Dep. de Cine U.L.A. Arg.: Thaelman Urgelles, R. Siso. Guión: E. Baralt, Edgar Larrazábal. Fot.: Cézary Jaworski (dir.), Johnny Semeco (cám.). Son.: Víctor Luckert. Mús.: Waldemar D'Lima. Escen.: Rubén Siso. Amb.: Leopoldo Ponte. Vest.: Sheila Massiah. As.: Freddy Siso, Eduardo Morreo. Int.: Alejo Felipe, Carmen Julia Alvarez, Irene Arcila, Leonardo Acosta, Félix Urdaneta, Freddy Galavís, Fernando Gómez, Ana Paredes, Nicolás Siso, Jeferson Ocanto, Orlando Urdaneta, Daniel Alvarado, Gonzalo Camacho, Eva Mondolfi, Iván González, Carlos Pérez Ariza, Ramón Aguirre, Juan Galeno, Silvestre Chávez, Aminta de Lara, Mercedes Laufer, Pedro J. Núñez, Mariana Reyes, Mauricio Urdaneta.

RETEN DE MUJERES

La joven Cristina termina de bajar la escalera de un cerro (filmar la escena algo dentro del barrio habría sido peligrosísimo para la troupe de Zoe Ducós) y camina por la calle. Más tarde el destino la empuja a empujar al dueño del supermercado que ha descubierto que Cristina se robaba algunos potes. El destino hace que el hombre muera y que Cristina vaya a parar al **Retén de mujeres**. En verdad la película es una ristra de pequeñas escenas repetitivas dentro del retén por lo que da lo mismo escoger una cualquiera como ejemplo. Las detenidas bailan agitadamente en plano general, se destaca en el plano anterior la rubia de pelo corto que representa al máximo descocamiento. Corte a un primer plano de una torta (se celebra

Retén de Mujeres: Abyección...Abyección...Abyección.

un cumpleaños) en la que las manos de la gocha arreglan un velón y calzan un preservativo en la punta del velón, haciéndole cariñitos a la extremidad. La cámara va atrás y sigue a la gocha que atrapa a la rubia por un brazo, y entre ellas se desarrolla el siguiente diálogo, sobre la atronadora música de fondo: "La torta son doscientos, la vela y el condón sesenta", "¡Un condón tan caro!", "Es que ahora ëstán muy solicitados por lo del SIDA chama". Aunque no aparezca en la serie "Aunque Usted no lo crea", estas latas de producto natural para abonar fueron financiadas parcialmente por el Fondo de Fomento Cinematográfico, gracias a las modificaciones impuestas por CAVEPROL en su estatuto, y además ayudaron en su realización la Policía Metropolitana, Radio Caracas TV y Arcoiris Sauna C.A., como puede leerse en los créditos.

Alfredo Roffé

RETEN DE MUJERES. Venezuela, 1988. Dir.: CARLOS LOPEZ. Prod.: Carlos Stevani, Arnaldo Limansky (ej.) para Z-C Cinematográrica. Fot.: Raúl Delgado. Son.: Nelson Bolívar. Mont.: Freddy López. Mús.: Guillermo Carrasco. Escen.: Enrique Fernandel. Guión: José Gabriel Núñez, Zoe Ducós. As.: Xabier de Abrisqueta. Int.: Zamira Segura, Lula Bertucci, Aura Rivas, Nacky Guttman, Francis Rueda, Zoe Ducós, Romelia Agüero, María Escalona, Vilma Otazo, Bárbara Mosquera, Edgar Serrano, Luis Colmenares.

MUSICA NOCTURNA

Nadie recuerda, exactamente, cuándo apareció el primer rinoceronte. Los más precisos creen ubicarlo, torpe y mal disimulado, tras el magnificidio cinematográfico de un notorio abogado. Otros, refieren a la graduación de un bribonzuelo como dato inequívoco de la primer metamorfosis. Los más radicales citan ejemplos de la década anterior y no faltó quien encontrara un paquidermo mimetizado tras unas jóvenes zulianas que alternaban la higiene con el incipiente cine nacional. Sea como fuere, la aparición de los unicornes estuvo siempre acompañada de risas y extrañeza, la risa por lo grotesco, lo extraño porque nadie los entendía. Si hasta ayer eran como eran y nada, sino alguna película de pocas pretensiones y prometedores resultados, amenazaba su anonimato ¿por qué enconces el cambio? Las entrevistas no se hicieron esperar y las respuestas no hacían sino confirmar lo absurdo de la pregunta inicial. Los animales intentaron apenas disimularse citando a John Ford, comparándose con él, o señalando el hueco redondo de la taquilla como marco adecuado para su único cacho. Era torpe, tan torpe como un rinoceronte en una mesa de montaje, pero funcionó. La extrañeza inicial dio paso a una lateralidad constante en la crítica cinematográfica. Lo importante pasó de pronto a ser, no la desastrosa homogeneidad de lo que la pobre pantalla tenía que soportar durante casi dos horas, sino los detalles apenas favorables del desastre. Fue así como un largo comercial de dos horas, en que los adolescentes sacaban su walkman ante la horrorosa aparición de un libro, se transformó en un filme que abordaba la problemática juvenil; o como un asesino que insistía e insistía en evadirse de la inteligencia devenía un apasionante thriller tropical; y la historia de dos ancianos incestuosos en medio del tedio y la confusión ganaban para su directora un nombre en la historia del cine nacional. En el fondo esto es lógico, se han escrito elogios de la locura, de la filosofía, del arte y creo que hasta del cine, pero a nadie ni en el pináculo más alto de la locura se le ocurriría escribir un elogio directo, en primer plano y sin anestesia, de un paquidermo, y menos aun de un rinoceronte. Lo corriente, iba a decir, lo conveniente, es tolerarlos, aguantarlos, rogarles que no estropeen las butacas, o que no contaminen la cinemateca. Lo mejor es calmarlos con elogios como hubiera hecho San Francisco de Asís si hubiera vivido en Africa, mantenerlos contentos, aunque para ello haya que regalarles todas las salas del oeste (y aún así se quejen y autoboicoteen).

Pensaba todo esto hasta que ví musica nocturna (así con minúscula y sin acentos): no voy a escribir sobre eso que sólo alguien con mucha paciencia.o con una bondad de la que yo carezco llamaría una película. Ni siquiera trataré de seguir a mi buen amigo Martínez en su sacrificada investigación sobre los caminos de la náusea. Sirva esta humilde negativa como muestra de desprecio hacia un camino que no lleva a ninguna parte. Hay cosas sobre las que ni vale la pena escribir. Un admirado personaje, Berenguer, terminaba una admirada obra gritando que resistiría porque era un hombre. Yo también resistiré, soy algo más que un hombre. Soy un espectador.

Héctor Concari

MUSICA NOCTURNA. Venezuela, 1988. Dir.: JACOBO PENZO. Prod.: Jacobo Penzo, Freddy Núñez para Jacobo Penzo Producciones C.A. Guión: Jacobo Penzo, Frank Baiz, Amparo Montalva. Fot.: Andrés Agusti. Escen.: Ramón Aguirre, Julio César Esquea, Richard Gómez. Mus.: Thomas Chapin. Dir. Art.: Ramón Aguirre. Mont.: Jacobo Penzo. Int.: Pedro Lander, Carlos Carrero, Alejo Felipe, Alfredo Sandoval, Pedro Durán, Abril Méndez, Antonieta Colón, Yanet Camero, Pedro Ramón Romera, Régulo Pérez, Alfredo Medina, Frank Smith.

CANDELAS EN LA NIEBLA

Sin embargo, comparado con **Candelas en la niebla, Pacto de sangre** resulta una obra maestra de la narrativa fílmica. Durante todo el filme el malvado Eustoquio Gómez y el noble General Peñaloza se dan vueltas sin cesar, moviendo hábilmente sus tropas, sin llegar nunca a un encuentro frontal. Ya hacia el final, en una escaramuza, muere alguien que parece ser hijo de Peñaloza. Transido de rabia y dolor Peñaloza reta a Eustoquio a un encuentro mano a mano, como solía hacerse en la guerra de Troya. Eustoquio va a la cita con algunos hombres, pero al constatar que Peñaloza está solo en la cima de la colina, despide a sus secuaces (" ¡Ese es un hombre!") y sube solito hasta quedar frente a frente con su enemigo. Sobre esta imagen lanzada contra el cielo aparecen una serie de títulos y créditos. Se nos informa que Peñaloza tenía 83 años menos 11 años en el momento de la historia cinematográfica y que cuando tendrá 83 años comandará a las fuerzas liberales en una histórica batalla contra el gomecismo. Pero no se nos informa qué pasa al final de la película. Entre los interpretadores que piensan que **Candelas** es un filme realista, predomina la versión por la cual, en el momento en que se disponían a desenfundar las armas, Eustoquio pisa una concha de cambur y rueda montaña abajo, quedando pospuesto el duelo; pero no son pocos, como los ilustres historiadores Juan Caballero y Manuel Nuño, que más bien creen que los contendientes agotaron balas y golpes hasta quedar exangües y que al amanecer cada uno se retiró hacia sus tenencias. La otra categoría de intérpretes sostienen la tesis de que **Candelas** es un filme simbolista y que el encuentro final es un canto a la hombría eterna del hombre andino, cualquiera que fuera su color, y que por lo tanto sobra cualquier otra elucubración. Para el suscrito la mayor preocupación radica en la disyuntiva entre considerar en el plano simbólico, al General Gómez interpretado otra vez por Rafael Briceño como un acto connotativo propagandístico del MAS, o bien, en el plano realista, como el cruel, astuto y distante tirano que agiográficos encuadres hacen aparecer casi siempre aislado en el cuadro, y que lleva su sadismo hasta interrumpir, aunque sea metonímicamente por un montaje alterno, la tierna historia de amor entre el joven Regalito que se va con la revolución y su recatada noviecita Angela.

Hay otras dos historias de amor en el filme. Eustoquio pone su ojo en Ana, manda a matar subrepticiamente a su marido el Ing. León, y se apropia de la mujer (probablemente por las malas). Pero Ana, en una inolvidable secuencia que comienza con un niño vestido de marinero que se baja desde un primer piso al jardín moneando hábilmente (aunque ignoremos quién es y por qué monea), apenas el niño llega al suelo escapa como ángel perseguido por el diablo y llega al páramo para incorporarse a las fuerzas amarillas. Esto causa gran estupor entre los amarillos, pero Ana es recibida caballerosamente y luego viene la otra historia de amor, un pequeño y breve romance entre el viril General Peñaloza y la contumaz mujer, catalizado por la crujiente frescura del arroyo y de las fresas. Pero apartando al niño vestido de marinero hay algunas otras secuencias alternas, como el prolongado in sobre el escudo de armas del antiguo carro en que el General Briceño llega a Miraflores, las sádicas y convulsas sonrisas del torturador (Luis Rivas) cada vez que sus víctimas son asadas, destripadas o encepadas, y las fiestas de carnaval gomecistas donde es coronada la bella Elisa I; o de alternabilidad combinada con suspenso, como la de la visita de Peñaloza al Sute, en plena niebla, en lo más alto del páramo, en la que la fragmentaria aparición de manos y machetes crean la tensión de una trampa tendida al General, pero que al final fe-

¿Una película?: **Música nocturna.**

lizmente resulta en una broma del Sute.

El filme cuenta una historia probablemente inspirada en hechos reales muy poco conocidos en el país y totalmente ausentes de las historias aprobadas por el Ministerio de Educación, una historia de rebelión de generales hacendados y guerrilleros campesinos levantados contra la explotación económica y la tiranía política, de un ejército campesino que se forma y desaparece al compás de los cultivos y las cosechas, una historia sin duda sensacional y apasionante, pero muy mal y muy a medias contada. Apartando el breve discurso del hacendado que incita a sus hombres al combate, no hay ningún otro elemento explícito o implícito que permita construir el contexto del conflicto o sus razones en uno u otro sentido. Todo está sacrificado a una presunta espectacularidad que nunca llega a ser tal y que continuamente degenera en un decorativismo fragmentario y disolvente. Un tanto en broma hemos señalado algunos casos en que las imágenes son de una gratuidad asombrosa, pero la lista podría hacerse muy extensa, como sería extensísima la de las repeticiones inútiles, la del uso ultra-programático de la música, que apenas aparece anuncia el estereotipo que vamos a presenciar enseguida, la de las "composiciones" pictóricas en base a los abundantísimos contrapicados y la topografía natural, etc. etc. Kazan no es un gran director, pero el estudio de su injustificadamente despreciado Zapata, por ejemplo, habría sido de gran utilidad para el novel Alberto Arvelo.

Alfredo Roffé

CANDELAS EN LA NIEBLA. Venezuela, 1988. Dir.: ALBERTO ARVELO MENDOZA. Prod.: Ramón Vicente Casanova, Alberto Arvelo Ramos para Sociedad Suramericana de Cinematografía C.A. Guión: Alberto Arvelo Mendoza, Ramón Vicente Casanova, sobre la novela de éste. Fot.: Fernando Jover. Dir. Artist.: Edgar Rodríguez Larralde. Escen.: Duilia Santana, Mus.: Hugo López Chirico. Son.: Simón Fleszler (directo), Stefano Gramito (mezcla). Mont.: Leonardo Henríquez. Int.: Gustavo Rodríguez, Rafael Briceño, Luis Rivas, Fernando Gavidia, Antonio Dagnino, Blanca Baldó, Oscar Berrizbeitia, Edilio Peña, Luis Cornejo.

REFLEJOS

Después de **Macu** y sin haber visto todavía **Música nocturna**, **El compromiso** y **Cubagua**, salieron a las salas suficientes películas venezolanas como para desear acongojadamente que no hubiera salido nada. En ese ínterim (?) **Reflejos** lanzó —como su nombre lo dice— unos destellos de dignidad cinematográfica y humana que nos permitieron, aun sin sacarnos de la postración, sobrevivir.

El tema de **Reflejos** es, más que la psicología, la práctica psicoterapéutica. En un país hundido por sus representantes políticos y mediáticos en la más oscura y reaccionaria ignorancia, esta escogencia no deja de constituir una rendija por la cual se cuela el alivio de una brisa. La idea de que "tener un rollo" es cosa de gente corriente, de que la psicoterapia es algo que puede ayudar precisamente por eso, porque cada uno no es, después de todo, muy diferente a los demás, y que con ella algunos resuelven problemas y otros no, contrasta todavía en nuestro país con numerosos tabúes: la vergüenza de "estar mal", el terapeuta como "loquero" o farsante, etcétera, acaso también la sospecha de que los males del "alma" son pecados que sólo se les pueden confiar al cura. Es, por tanto, una idea liberadora y la película de César Bolívar logra, fundamentalmente, movilizarla y tocar afectos importantes.

Los límites de **Reflejos**, en este sentido, están en la excesiva simplicidad de la elaboración de esa idea, en el frecuente esquematismo o pobreza creativa al momento de desarrollar los personajes y en la ingenuidad con la cual se expone, en forma entre didáctica y apologética, un determinado método terapéutico. Con respecto a esta exposición más general, que implica el conjunto de la película, lo que viene a faltar es una mirada crítica, por lo menos ambivalente, que incluya al psiquiatra en su sustancia humana y que deje la responsabilidad de los relativos éxitos o fracasos de la terapia en términos suficientemente abiertos como para que se comprenda que es una responsabilidad compartida entre terapeutas y pacientes. Al faltar esa mirada, la película se transforma por momentos en un desplegable promocional, donde la figura del psiquiatra, a pesar de la introducción (banal) de la paciente enamorada, muestra únicamente la cara acartonada de su función autoritaria, perdiéndose tanto su posible aspecto afectivo como su implicación científica: sólo lo vemos como un jefe de **boys-scout** cumpliendo con una rutina y nunca como quien sabe que se enfrenta a una multitud de casos humanos —entre los cuales incluso una tesista a su cargo— cuyo cuidado, en algún momento, habrá que particularizarse más allá de esa especie de **storm soul** que es la terapia de grupo.

El punto más delicado de la película, en efecto, es el tratamiento de los personajes. Si algunos de ellos, como la vieja Berta, el ganadero zuliano o el mismo viudo alcohólico, llegan a ser convincentes en las diferentes medidas de su proximidad, otros funcionan a media máquina o fallan rotundamente. Por una parte, se utilizan actores novatos sin características excepcionales y la dirección de actores no tiene fuerza ni inventiva, por lo cual los personajes —que debido a su número, a la estructura misma del relato, tienen que ser bosquejados por trazos esenciales, entre elipsis— se desdibujan continuamente, tanto a nivel de acción como de emoción. Les falta el pequeño gesto y la alusión, capaces de crear una dimensión individual. Pero, por otra, también en función del relato hay entre ellos notables desigualdades, y el personaje de la tesista, en la cual convergen las situaciones de todos los demás y que representaría o concentraría el proceso psicológico del derribamiento de las defensas, el reconocimiento de sí mismo y el autoenfrentamiento, es precisamente el personaje que sufre más por las debilidades de la construcción narrativa. Su misma presencia en la terapia con un grabador en la mano es ética y técnicamente inverosímil; los flashbacks de su historia, que van de lo casi subliminal hasta lo discernible, no logran organizarse en verdadera progresión y no se enlazan claramente con su situación actual; y lo que era más interesante —su transformación de observadora científica a "analizante"— no está dado en su proceso: de golpe, se resuelve con la escena semi-cómica del reencuentro con el amante celoso, el impacto pasional con el alcohólico, y la decisión, al final, de confiar a su marcha solitaria, mediante un sorprendentemente maduro monólogo interior, la formulación del sentido de toda la película.

Confirmada, de todos modos, la dignidad temática, sobre la dignidad cinematográfica puede decirse que, a pesar de que el esquema narrativo corresponde a un modelo superexplotado en la cinematografía estadounidense (la circunstancia especial en la cual un medio de transporte o alguna catástrofe reúne un grupo humano permitiendo cruzar unas cuantas historias diferentes), se trata de un esquema que responde singularmente a la sensibilidad personal de César Bolívar, quien desde **Juan Topocho** y **Domingo**

El noble General Peñaloza también era un artesano: **Candelas en la niebla.**

Reflejos: La dignidad temática.

Y colorín colorado...: En Sabana Grande siempre es de día.

de resurrección no se había vuelto a dar con este grado de sinceridad. Sin hablar de **Colt Comando 5.56** que fue una mera copia (¡es el colmo!) del peor Urguelles y del Oropeza corriente, las artificiosidades de **Homicidio culposo** y **Más allá del silencio** se hacían particularmente insoportables por el fragmentarismo de la narración. Aquí, de alguna manera, la tendencia a la multiplicidad de este cineasta vuelve a tomar el sabor de una coralidad que se expresa en una estructura cruzada donde las diferentes líneas comparten una motivación afectiva, y, finalmente, un sentido global. Bien, por lo tanto, por el montaje, que aunque no acierte constantemente los tiempos y los ritmos de las partes logra ese sentido y demuestra en el corte ese oficio que asegura el mantenimiento del interés de una a otra escena o secuencia. Bien, en general, la cámara, siempre que se le perdonen ciertas reiteraciones innecesarias: por ejemplo, ubicada acertadamente en un contrapicado total sobre un momento de la terapia de grupo, vuelve a esa posición, en un regodeo innecesario, sobre Adriana totalmente sola e inmóvil; o justifica el movimiento circular cámara en mano por la sensación de Berta circundada por sus compañeros, pero insiste en ello en busca de un delirio que está lejos de adquirir, narrativamente, esa dimensión.

En conclusión, podemos dar nuevamente la bienvenida a César Bolívar, pero estamos todavía lejos de poder lanzar un "eureka".

Ambretta Marrosu

REFLEJOS. Venezuela, 1988. Dir.: CESAR BOLIVAR. Prod.: César Bolívar, María Simonette Antoni, para CINEARTE/BLANCICA. Guión: César Bolívar, Ricardo García con la asesoría psiquiátrica de Guillermo Feo. Fot.: Rolando Loewenstein, Johnny Semeco. Mus.: Francisco Cabrujas. Son.: Orlando Anderson (mezcla). Mont.: Nelson Bolívar, Claudia Uribe (asist.). Int.: Abby Raymond, Guillermo Feo, Manuel Escolano, Miranda Savia, Yajaira Broccolo, Mariela Alvarez, Santiago Pumarola, Joel Sandoval, María Fernanda Rivero.

PACTO DE SANGRE

El décimo bloque de tomas de **Pacto de sangre** termina con una en la que vemos a Irene sentada en las piernas de Alberto, ambos jóvenes, y con un movimiento de cámara se pasa a integrar en el mismo cuadro a Alberto que repara cuadro e Irene que lee, ambos viejos. El mismo efecto reaparece en el quincuagésimo segundo bloque de tomas. En realidad es una figura relativamente poco frecuente en el cine y en un primer momento uno recuerda a los suecos, la señorita Julia de Sjöberg que se ve, en un juego de la memoria presente, niña en brazos de su madre (¿o su padre?), y al viejo Isaac, en **Las fresas salvajes** bergmanianas, quien presencia, espía, momentos de un antiguo y esplendoroso amargo pasado. En los suecos uno entiende y encuentra expresivamente justificada la copresencia de tiempos distintos por la intensidad de la memoria, que en circunstancias críticas, puede transformar el pasado en presente. Pero en **Pacto de sangre** difícilmente puede encontrarse una justificación dramática ya que en ninguno de los dos casos se produce alguna tensión especial que pueda justificar la licencia. Lo que parece es que hay como una necesidad de ratificar y aclarar, por si acaso no se ha sido suficientemente preciso, que las dos historias que se intercalan, la de los jóvenes en el pasado y la de los viejos en el presente, tienen como protagonistas los mismos personajes.

Esta necesidad explicativa y justificativa parece ocupar en el breve primer largometraje de Malena Roncayolo el papel de la inventiva creadora. Uno de los cuentos, el de los viejos, se inspira bastante en mosaico en un cuento de Cortázar. Se toman muchos parlamentos, los dos personajes y algunos de sus rasgos y comportamientos; pero en lugar de la representación de lo irrepresentable o de lo no representado que constituye el zumo del cuento, se opta por la inversa, explicar lo explicado, y representar lo representado. En otros términos, se inventa una segunda historia, la de los jóvenes, donde un incesto y un asesinato provocarán terribles remordimientos en los personajes viejos, terribles terrores, fruto de su imaginación, que los hace ver fantasmas persecutorios donde no los hay. Esto está superclaramente e insistentemente señalado por la explicación de los ruidos: un pajarito que choca con la ventana, una cacerola mal puesta que rueda en la alacena, etc., pero sobre todo en la imagen de la cascada de agua que cae por la escalera mientras Alberto la ve, pero que desaparece y queda sequita la escalera, muy bien mostrada por la cámara, cuando Alberto se ha ido. ¿Para qué serán los dos rollos de pabilo que Alberto trae cuando se dispone a restaurar el cuadro? Esta necesidad explicativa, suponemos, lleva a construir una historia paralela, la del padre que no asegura la carga y se ve arruinado por el naufragio, que explica sí el desespero del padre y también de la madre, pero que poco tiene que ver con la historia de Alberto e Irene, ya que en ningún momento esta historia se ve afectada mínimamente por el mencionado naufragio. Son estas desarticulaciones narrativas las que hacen de **Pacto de sangre** una mezcla de retazos que no van más allá de un apunte desintegrado. Al lado de este deshilachamiento se presenta una marcada intención compositiva de la imagen. Hay una infinidad de lentos movimientos de cámara que se pasean por los escenarios y la utilería y que no dejan de ser bien decorativos. El problema está en que de nuevo el plano de la expresión anda por un lado y el del contenido por otro. No hay ninguna justificación dramática para esos interminables paneos y esto hace que no pasen de un ejercicio formal, por lo demás bien conocido y trajinado en el cine. En el caso en que el paneo repasa retratos y objetos, al comienzo, por lo menos hay una información que se transmite, pero en el resto no sucede esto. Por ejemplo, Irene teje, como lo indica Cortázar, la cámara recorre toda la habitación hasta llegar a Alberto que lee, Alberto se para y va hasta Irene y se sienta a su lado, seguido con el mismo lento paneo de ida y ahora de regreso. En otros casos hay largas tomas a través de ventanas por las que se ven, en el interior, a los hermanos componiendo una imagen que no transmite más nada que la distribución armónica de unas masas dispuestas en profundidad. El resultado final es el continuo desmoronamiento de lo que el filme intenta construir y la imposibilidad de alcanzar un nivel narrativo de alguna validez.

Alfredo Roffé

PACTO DE SANGRE. Venezuela, 1988. Dir.: MALENA RONCAYOLO. Prod.: Thaelman Urguelles. Guión: Diana Lichy. Fot.: Eddy León. Mus.: Waldemar D'Lima. Mont.: Juana Jacko, Mariana Piekarsky. Int.: Hilda Vera, Orángel Delfín, Soraya Camero, Tomás Graterol, Abby Raymond, Vilma Ramia, Nelson Segre, María Luisa Foresti, Raúl Xiques.

Redacción: Ricardo Azuaga, Oswaldo Capriles, María Gabriela Colmenares, Héctor Concari, Ambretta Marrosu, Pedro José Martínez, Marjorie Miranda, Fernando Rodríguez, Alfredo Roffé.

Editada por la Sociedad Civil "Cine al Día". Depósito Legal P.P. 84-0232.

El valor del ejemplar de **Cine Oja** es de **Bs.** La suscripción por 10 números es de US$ 8,00 para América Latina y de US$ 15,00 para otros países. La correspondencia debe dirigirse a "Cine al Día", Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas 1050-A, Venezuela.

La redacción no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas. La revista no se hace responsable de las opiniones o declaraciones contenidas en los textos firmados y tampoco está necesariamente de acuerdo con ellas.

Cine-Oja puede adquirirse en las principales librerías del país.

EN SABANA GRANDE SIEMPRE ES DE DIA

Manuel De Pedro era uno de los cineastas con trayectoria más limpia en el área documental. Esto es, se había mantenido con una línea coherente de trabajo al tratar con seriedad y buen tino temas de diversa índole, logrando que su firma fuese al menos garantía de cierta confiabilidad (**Trampas, Juan Vicente Gómez y su época, La iniciación de un Shamán, Los presos hacen teatro, El extranjero que danza...**). Sin este preludio de imágenes habría sido mucho más fácil soportar el golpe de agua helada que ha resultado ser este último filme, con el que se estrena en el campo de la ficción. Pese a que ya se había podido notar cierta ingenuidad desagradable en los fragmentos de ficción introducidos en su filme sobre Un Solo Pueblo, lo que ocurre con **En Sabana Grande...** es tristemente patético. No va más allá de ser una cine-culebra en su más pura esencia, con el agravante de no alcanzar la mediana redondez que, mal que bien, procuran mantener sus homólogas de la TV, al esforzarse en explicar con su habitual lógica decadente –pero lógica, a fin de cuentas– las barrabasadas que en ellas se suceden. Así, se hacen imperdonables (o injustificables) los principios que rigen las acciones y las pautas que dirigen la conducta de los personajes en el filme de Manuel De Pedro.

La historia pretende ser la presentación de una situación común y muy lamentable: los niños que crecen carentes de padres, a merced de la calle y sus vicios, o al menos, el grave problema de la ausencia de padre, en general. Pero esos "pobres" chicos de la calle se nos presentan bien simpáticos, dicharacheros, pintorescos (con su colección de cicatrices de navaja) y prestos a servir a otros más necesitados, como lo es el otro chico, el de clase media que vive en el confort de un apartamento bien equipado, que asiste a un buen colegio, y tiene una madre que trabaja y estudia para darle un presente perfecto y lograrle un futuro mejor. Los niños de la calle son relativamente felices en su estado de orfandad total. El niño bien criado descubre que le hace falta un papá a los diez años (que más o menos tiene), y quince minutos después de comenzado el filme. Le pregunta a mamá dónde está papá y, gritos mediante, se entera que papá no existe porque ella es suficiente... (mente histérica para negárselo). Así, el buen niño decide encontrarlo con la ayuda de sus dos amigos callejeros. Conseguimos entonces que papá es un tipo simpático, querendón, pobre y honrado, con un instinto intrínsecamente paternal que flecha al niño (y viceversa). ¿Cómo se entiende pues, que la mamá los haya privado de su relación? Claaaro, salió embarazada sin permiso y el hombrecito la abandonó (aunque en realidad le hizo creer que había abortado y luego se alejó para disfrutar del karma de ser mujer-madre-soltera-sola). Así, su felicidad juvenil se vió truncada por el irresponsable (tan simpático) y arrastra el recuerdo con resentimiento. Por eso, cuando el niño reclama conocer su otra raíz, presenciamos reacciones iracundas y tajantes de negativa o amenazas de castigo, y no argumentos sensatos y explicaciones coherentes como lo requiere el niño. En otras palabras, pese a estudiar derecho, su capacidad de análisis y/o reflexión es nula. Así que, además de acomplejada, es abusiva y relativamente bruta, totalmente incapaz de establecer una comunicación real con el crío (que a este punto uno deduce que es todo lo bueno que es porque ¡salió al PADRE!). Por si no fuese suficiente, se deja sutilmente en entredicho la posibilidad de que sea decente a través de los comentarios "inocentemente precoces" que emite uno de los chicos callejeros. Esto es, partiendo del principo básico, que domina la filmografía nacional, de que todas las mujeres son p..., De Pedro nos aclara al comienzo qu ella es masajista, pero de las serias. Sin embargo, acercándose al final, aparece que tiene un amigo íntimo que debe ser también su bastón económico (¿cómo podría vivir como vive con un sueldito de masajista?), y aunque esto sea algo normal y justificable, es utilizado de manera ambigua para ponerlo en la mira de la conducta moral dudosa.

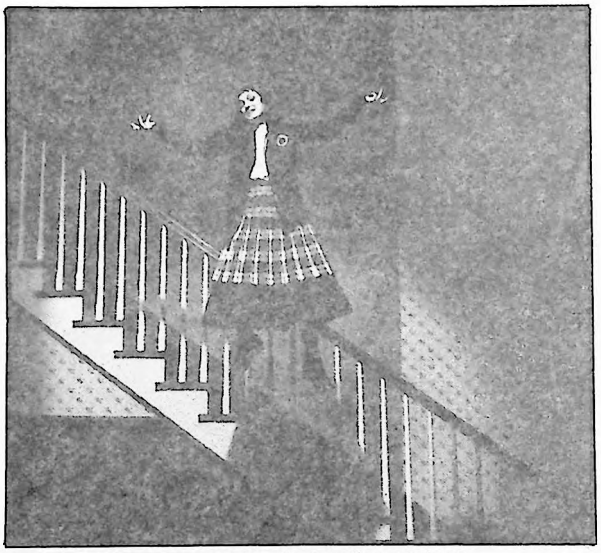
Reconocida, pues, toda la torpeza e incapacidad de esta mujer-madre para llevar a cuestas toda la responsabilidad de la crianza de un niño que está, repentinamente, obsesionado por recuperar al padre que nunca tuvo, y pese a todas las negativas de la madre por reiniciar un contacto amigable, o permitir que el niño lo tenga con el padre, aquélla decide (por obra y gracia del espíritu santo, como todas las decisiones que afloran en esta historia) en los últimos cinco o diez minutos de la película, que necesita al padre.

Así que, de golpe y porrazo, mamá se olvida de su amigo y de los diez o doce años de ausencia del machito vernáculo del motocross, para quedar finalmente los tres miembros constitutivos de la familia en perfecta unión: Padre, Madre e Hijo... y añadido, uno de los callejeritos para que juegue con el niño. El otro niño de la calle quedó en algún momento atrapado en las rejas de un retén de menores. Pobre.

Y colorín, colorado, este cuento de hadas ha quedado rodado.

Marjorie Miranda

EN SABANA GRANDE SIEMPRE ES DE DIA. Venezuela, 1988. Dir.: MANUEL DE PEDRO. Prod.: Antonio Almeida (ejec.), Reinaldo García para Producciones Jota y Joropo. Guión: Manuel De Pedro. Fot.: Eddy León. Son.: Mario Nazoa. Escen.: Guaicaipuro de la Torre. Mont.: Armando Silva, Virginia Rojas (asist.). Interp.: Mario Antonini Mata, Nelson Marquina, Frank García, Virginia Urdaneta, Daniel López, Vicente García, Jesús Enrique Sira, Aquiles Rodríguez, Francisco Medina.



Beetle Juice: Un solo buen gag entre miles de cadáveres verdosos.

CON EL CORAZON EN LA MANO

Hace ya largo tiempo que se estrenó **Con el corazón en la mano** y la crítica nacional, con la escuálida excepción del Padre Carmelo Vilda, fue justamente dura con la última excrementación fílmica de Mauricio Walerstein. No nos proponemos aquí exhumar la lista de situaciones copiadas de Bertolucci o las torturas aplicadas a los espectadores obligados a ver-escuchar en interminables "planos-secuencia" la rememoración del pasado del Cachanco-Caliche o de la "hembra" de esta película "fiel a su consigna de porquerización depravada", como dijera Pedro José Martínez ("Encuadre" No. 15). Simplemente nos referiremos a las razones por las cuales la historia fue ubicada en Ciudad Guayana. Hay algunas razones más o menos obvias; el paisaje de las grandes acerías y de las caídas de agua deberían, en virtud del poder de las asociaciones mentales supuesto por su autor, transmitirles a los protagonistas una tonalidad de gran intensidad expresiva, pasional, masculino-obrera-enmascarador-del-fuego-y-el-hierro, al Gato, y femenina-profunda-torrencial-inundante-vida-y-agua a Zaida. Pero hay otras, tal vez menos evidentes y que han permitido el equívoco del Padre Vilda. Los héroes masculinos son obreros, uno criollo, colombiano indocumentado el otro, y entre ellos debería darse una honda solidaridad. El filme trata de dársela: viven juntos, van juntos al burdel, cosen juntos, preparan juntos las comidas, el Gato arriesga todo (es decir a la Gata) para evitar que Cachaco sea deportado. Lo que el Padre Vilda ha llamado: "Las actitudes hermanadas con que afrontan los escollos comunes de la vida. ¡Qué historia moral y cristiana tan bella!" (SIC, Mayo 1988).

Pero, ¿por qué en Ciudad Guayana? ¿Por qué no otra ciudad venezolana con paisajes igualmente impresionantes? Porque en Ciudad Guayana se ha dado el único proceso sindical relativamente auténtico del país, cuyos líderes no son colchones amortiguadores al servicio de las empresas orientados a detener las presiones y los choques que puedan venir de la base obrera. El único movimiento sindical que por lo menos defiende gremialmente a sus afiliados y cuya dignidad le ha valido el reconocimiento nacional que significó la votación alcanzada por La Causa R. El Gato y Cachaco son obreros metalúrgicos, pero ¿dónde está el Sindicato en el filme? No existe, ha sido eliminado de la realidad. SUTIS es ignorado por M.W. Ubicando en cualquier otra ciudad la historia, la presencia o ausencia de un sindicato no habría marcado ninguna diferencia relevante. En Ciudad Guayana la eliminación de su presencia real en el filme es una clara decisión ideológica. La única solidaridad permitida y encomiada entre los hombres no debe ir más allá de compartir en pareja los disfrutes y las angustias de la vida hogareña. Cualquier acción que trascienda esos estrechos límites y toque algún problema económico o político que tenga que ver con organizaciones sociales enfrentadas más allá de lo doméstico debe ser desconocida, ignorada, eliminada de la historia, para que su ejemplo corruptor no cunda, y eso es lo que hace **Con el corazón en la mano**. También en este aspecto la película de M.W. se alinea con las posiciones más degradadas del pensamiento nacional. No se trata de

interpretaciones rebuscadas: los hechos son muy claros en el filme y sólo hay que apartar un poco la patología sexual que ocupa los planos anteriores para que se pongan en evidencia la sordidez ideológica de su trama escondida: La defensa de la solidaridad de la pareja en el ámbito del hogar como valor único, y dominante sobre la ignorada solidaridad social del enfrentamiento clasista.

Alfredo Roffé

CON EL CORAZON EN LA MANO. Venezuela, 1988. Dir.: MAURICIO WALERSTEIN. Prod.: Elizabeth Baralt, David Pernía para F.M. Films C.A. Guión: M. Walerstein, David Suárez. Son.: Eduardo Carreño. Mus.: Alejandro Blanco Uribe. Escen.: Guaicaipuro de la Torre. Efect. esp.: José Morillo. Int.: María Conchita Alonso, Daniel Alvarado, Hugo Gómez, William Márquez, Eva Moreno, Altagracia Sarmiento, Marcos Campos, Sonia Berah, Ovidio Jiménez, Fabiola Romero.

TECNICA CONTRA IMAGINACION, O LOS INCONVENIENTES DE LA EDAD AVANZADA

Muchos han notado que en el cine, de unos años para acá, pareciera darse una relación inversa entre el desarrollo de los recursos técnicos y la calidad de los guiones. Cada vez resultan más espectaculares los efectos especiales, y paralelamente las historias narradas se hacen cada vez más vacías. Esto, por lo demás, no es un fenómeno exclusivo del cine. Se da también, y posiblemente desde hace más tiempo y con mayor intensidad, en la pintura, la música y la literatura.

Algunos piensan que puede haber en esto una conexión causal, de modo que la pobreza de medios sea una especie de acicate para la imaginación, mientras que la abundancia tenga el efecto contrario; en cierta forma a la manera de la hartura, que como es bien sabido estimula poco a la mente. Con la barriga repleta después de un atracón salvaje, lo que provoca no es ponerse a escribir poesía, sino echar una buena siesta.

Hace unos meses, con ocasión de la acostumbrada avalancha navideña de peliculitas "para toda la familia", la tendencia interpretativa antes mencionada llegó a su clímax. Por curiosidad, me puse a reunir notas aparecidas en esos días en periódicos y revistas, y de dieciocho que se referían a películas infantiles, dieciséis criticaban la falta de ingenio de los guiones, atribuyéndola a la indigestión de millones de dólares dedicados al aspecto técnico. Teniendo esto en cuenta, tal vez valga la pena detenerse un momento a considerar qué es lo que hay en esos films, tomando como muestra a los tres que tuvieron más reconocimiento y mejor taquilla: **Beetlejuice, el super fantasma; Willow en la tierra del encanto** y **¿Quién engañó a Roger Rabbit?**

Beetlejuice es una colección de gags, con un pretexto en vez de trama: una joven pareja de recién muertos necesita asistencia en su nuevo rol de fantasmas y, para su desdicha, únicamente la recibe el espectro malintencionado que le da nombre al film. En la serie de centenares de chistecitos, hay dos o tres que hacen reir, pero el resto es una interminable y aburridísima sucesión de cadáveres verdosos, ojos vaciados, intestinos colgando al descubierto y muchas otras similares demostraciones de buen gusto. Aparentemente, el propósito de todo esto es encandilar al espectador con un desfile de proezas técnicas, pero en más de la mitad de ellas se nota demasiado el cartón de los decorados, el hule de las máscaras y las articulaciones mecánicas de los monstruos. En resumen, la película es inmunda, fastidiosa, sin guión y ni siquiera destaca por la calidad de los trucos.

Willow es una edificante aventura para niños, de modo que ofrece a granel asesinatos, incestos, traiciones, adulterios, matricidios, intentos de infanticidio, vómitos, secuestros, torturas, pillaje y destripamiento de dragones gelatinosos. Sin embargo, cuenta un cuento entretenido, aunque muy dentro del esquema, a estas alturas un tanto sobadón, de la guerra de las galaxias. Sigue la receta al uso, sedicentemente posmodernista, que integra temas de ciencia-ficción con fantasías de capa y espada. Esto quiere decir que entremezcla, sin pudor alguno, a duendecitos irlandeses con rayos desintegradores, a condottieros renacentistas con hombres de Neanderthal, y al Mago Merlín montado en un mamut con hordas vikingas del año mil que almuerzan en tabernas del mil seiscientos. Y con todo, se deja colar, porque es ingeniosa a ratos, sigue un hilo narrativo más o menos sólido, y no deja ver las costuras en sus costosísimos y ultramagnificentes efectos especiales.

Roger Rabbit carece casi completamente de contenido, y el poquísimo que posee está opacado por los abrumadores efectos, que parecen dirigidos más a especialistas en historia del cine que a niños. Es dudoso que muchos de estos últimos hayan percibido las alusiones presentes en el hecho de que Betty Boop aparezca en blanco y negro, en el de que el detective cuelgue su impermeable en un perchero que es una réplica exacta del halcón maltés de Huston, en 1941, o en el de que el duelo musical entre Daffy Duck y Donald Duck se convierta en una lucha racial subrayada por el color de los pianos que tocan. El nivel técnico de la película es perfecto y no puede menos que asombrar; su nivel emocional, en cambio, es mínimo. Apenas se salva por la transformación de Joanna Cassidy, en el personaje de Dolores, que comienza siendo una vieja mesonera acabada y con los senos caídos como dos medias llenas de tierra, para irse luego metamorfoseando, gracias al amor, en una luminosa belleza madura: lo que la mujer maravilla pudiera ser, si fuera de carne y hueso en vez que de plástico. Eso es algo, sin duda, pero fuera de eso, la obra no tiene más nada.

Capa y espada a la sci-fi: **Willow.**

Estas tres películas no son una muestra suficiente, desde luego, pero sí constituyen un cierto índice. Y ese valor indicativo señala que en ellas no se da una correlelación estricta entre exceso de los recursos y defecto del guión. **Beetlejuice** falla en los dos renglones, mientras que **Roger Rabbit** y **Willow** descuellan en el aspecto técnico, pero sólo el último film posee un guión hasta cierto punto aceptable. Quizá sea un análisis demasiado simplista el que atribuye mecánicamente la pobreza del guión a la riqueza técnica. Posiblemente lo que ocurre es que nuestro mundo está viejo, lo cual de muestra que haya una gran maestría de veterano, pero también una gran falta de ilusiones y de imaginación. Es un poco lo que pasa con el pastiche posmoderno: tiene con qué montar una venta de hamburguesas con baldosas venecianas de mil quinientos, columnas griegas del quinientos antes de Cristo, lámparas art-déco, de las primeras décadas de este siglo y techo de plástico del siglo veintiuno, dejando oir a ratos un Mozart edulcorado por Richard Clayderman, a ratos un merengue dominicano electrificado, a ratos un bolero de los cincuenta y a ratos un tecno-pop. Nuestro podrido tiempo tiene con qué formar montones, agregaciones o mescolanzas con aportaciones de otras épocas, pero no tiene con qué aportar, a su vez, algo que sea suyo. Esto trae a la memoria una de esas antiguas adivinanzas del tipo "sube el telón-baja el telón". ¿Se acuerdan? Es sencilla, y altamente aplicable al caso. Primer acto. Sube el telón. En escena hay un muchachito, y un viejecito con una bolsa de papel en la mano. Sube el telón. Ahora son dos muchachitos, y dos viejecitos con bolsas de papel. Baja el telón. Tercer acto. Sube el telón. Ahora los muchachitos son tres, y también son tres los viejecitos con bolsas. Baja el telón. ¿Cómo se llama la obra? Evidentemente: "Mientras más viejos, más bolsas".

Pedro José Martínez

BEETLE JUICE. Estados Unidos, 1988. Dir.: TIM BURTON. Prod.: Michael Bender, Larry Wilson, Richard Hashimoto; Ralph Meyer (asoc.); Eric Angelson (sup.); Luba Dmytryk (coord.) para Geffen Film Co. Guión: Michael Mc Dowell, Warren Skaaren sobre arg. de M. McDowell y L. Wilson. Fot.: Thomas Ackerman. Ef. vis.: Alan Munro (sup.). Ef. ópt.: Jacqueline Zietlow (coord.). Anim.: Jammie Friday, Mark Myer. Mont.: Jane Kurson. Dis. prod.: Bo Welch. Dir. art.: Tom Duffield. Ef. esp.: Chuck Gaspar (sup.). Creaturas: Robert Short. Mús.: Danny Elfman. Int. canciones: Harry Belafonte. Coreogr.: Chrissy Bocchino. Vest.: Aggie Guerard Rodgers. Maq.: Ve Neill, Steve La Porte. Son.: Richard Anderson (sup.). Inves.: Jane Stewart. Coord. dobles: Fred Lerner. Int.: Alec Baldwin, Geena Davis, Annie Mc Enroe, Maurice Page, Hugo Stanger, Michael Keaton, Rachel Mittelman, Catherine O'Hara, J. Jay Saunders, Mark Attlinger, Jeffrey Jones, Winona Ryder, Glenn Shadix, Patrice Martinez, Cynthia Daly, Douglas Turner, Carmen Filpi, Simmy Bow, Sylvia Sidney, Robert Goulet, Dick Cavett, Susan Kellermann, Adelle Lutz.

WILLOW. Estados Unidos, 1988. Dir.: RON HOWARD. Prod.: Nigel Wooll; George Lucas (ej.); Joe Johnston (asoc.) para Lucasfilm/Imagine Entertainment. Guión: Bob Dolman de un arg. de G. Lucas. Fot.: Adrian Biddle. Ef. vis.: Industrial Light & Magic. Mont.: Daniel Hanley, Michael Hill, Richard Hiscott. Dis. prod.: Allan Cameron. Dir. art.: Tim Hutchinson, Tony Reading, Malcolm Stone; Kim Sinclair (Nueva Zelandia). Sup. ef. esp.: John Richardson. Mús.: James Horner. Coreogr.: Eleanor Fazan. Vest.: Barbara Lane. Dis. creaturas y maquillajes: Nick Dudman. Son.: Ben Burtt (dis.), Richard Hymns (sup.). Coord. dobles: Gerry Crampton. Int.: Val Kilmer, Joanne Whalley, Warwick Davis, Jean Marsh, Patricia Hayes, Billy Barty, Pat Roach, Gavan O'Herlihy, Da-

vid Steinberg, Phil Fondacaro, Tony Cox y Robert Gillibrand, Mark Northover, Kevin Pollak, Rick Overton, Maria Holvöe, Julie Peters, Mark Vande Brake, Dawn Downing, Michael Cotterill, Zulema Dene, Joanna Dickens, Jennifer Guy, Ron Tarr, Sallyann Law, Ruth y Kate Greenfield.

WHO FRAMED ROGER RABBIT. Estados Unidos, 1988. Dir.: ROBERT ZEMECKIS. Prod.: Robert Watts, Frank Marshall; Steven Spielberg, Kathleen Kennedy (ej.), Don Hahn, Steve Starkey (asoc.) para Touchstone Pictures/Amblin Entertainment. Guión: Jeffrey Price, Peter S. Seaman de la nov. "Who Censored Roger Rabbit?" de Gary K. Wolf. Fot.: Dean Cundey. Ef. esp. y anim.: Industrial Light and Magic. Superv. ef. esp.: Ken Ralston. Dir. anim.: Richard Williams. Mont.: Arthur Schmidt. Dis. prod.: Elliot Scott, Roger Cain. Dir. art.: Stephen Scott, Keith Pain (Inglaterra); William McAllister (USA). Títeres: David Alan Barclay (jefe, Inglaterra). Más.: Alan Silvestri. Coreogr.: Quinny Sacks, David Toguri, Vest.: Joanna Johnston. Superv. son.: Charles L. Campbell, Louis L. Edemamn. Coord. dobles: Peter Diamond. Int. y voces: Bob Hoskins, Chrispher Lloyd, Joanna Cassidy, Charles Fleischer, Stubby Kaye, Alan Tilvern, Richard Le Parmentier, Lou Hirsch, Betsy Brantley, Kathleen Turner/Amy Irving, Joel Silver, Paul Springer, Richard Ridings.

GOOD MORNING VIETNAM

Buenos días Vietnam es un film que merece entrar en un sitial de honor en la historia de los films sobre la derrota norteamericana en Indochina. El segundo Rambo marcaba el asalto a la razón y la victoria por la imaginación de la guerra perdida en la realidad, y hacía de la salvaje irracionalidad una reivindicación de lo que no fue pero debería haber sido de acuerdo a los parámetros morales del imperialismo. **Good morning, Vietnam** marca el mismo movimiento, es decir, la reaprensión de una realidad histórica en base a parámetros que permitan una óptica distinta, justificatoria no ya sólo de la bochornosa derrota, sino además de los motivos de la guerra. Aquí es donde la comparación con los Rambos o Braddocks se hace más interesante. En tanto los Stallone o los Norris enfrentan a la realidad el disparate, y hacen de ese disparate un valor **Buenos días, Vietnam** opta por un camino más sinuoso, pero a la larga más redituable, el de la relectura. Veamos.

El teniente bueno de **Platoon** ya había dicho que la guerra era buena en el 67 y empezó a ser mala en el 68. La frase fue soltada al pasar y sólo algunos prestaron atención, pero de alguna manera insinuaba que los conflictos donde participan unos pocos instructores para aniquilar comunistas son buenos en tanto que los conflictos en los que participan muchísimos soldados para aniquilar a esos mismos comunistas son malos. También quiere decir que Johnson era más bueno que Nixon, o que la guerra empezó a ser mala cuando estuvo claro que perderían (después de la ofensiva del Tet, precisamente en 1968). Dados todos estos puntos es claro que, en la época en que se desarrolla **Buenos días...**, en 1965, la guerra era hecha por boy scouts(1).

La guerra, pues, primera premisa, es buena y, segunda premisa, está hecha por boy scouts. De éstos, sin embargo, los hay de dos tipos, los buenos, y los tontos. Los buenos son aquellos oficiales de más alta graduación, que invariablemente están por el bienestar de la tropa y que apoyan a un discjockey que promueve el rock, hace chistes sobre los tontos, no cumple los reglamentos. Los buenos no son burócratas, van a lo esencial, hacen la guerra y para ello necesitan de una tropa con buena moral. Frente a ellos están los tontos. Los tontos son burócratas y más que la esencia del poder militar (i.e. su capacidad aniquiladora) se concentra en sus formas. Algo así como preocuparse porque el artillero de cola escucha a Bob Dylan en vez de asegurarse que esté apuntando correctamente a la casa cuna de Tre Sahn.

Así concebida, la derrota americana en Vietnam es sólo entendible a partir de la dualidad establecida por Rambo: en Vietnam, hubo soldados y burócratas, la guerra no la perdieron los locos que querían quebrantar los reglamentos para pasar de lleno al terreno no convencional (y ello incluye un programa de radio), la guerra la perdieron los burócratas que no veían más allá de la letra escrita y los manuales y que impidieron que un ejército feliz en el estilo más del Peace Corps(2) que de los marines confraternizara con el pueblo vietnamita y lo convenciera que ellos eran mejores que el vietcong(3).

Cabría agregar que el film tiene un comediante de primera línea que es capaz de desarrollar un humor verbal realmente extraordinario. Lástima que el contexto sea demasiado sublevante como para aceptarlo sin más. Como siempre en la aplanadora lógica del primer mundo, los buenos días se reservan para América. Y el resto es cuento.

(1) Mote con que los vietnamitas se referían a los marines.
(2) Mote con el que los marines se referían a los vietnamitas.
(3) Mote con el que los vietnamitas se referían a Charlie.

Héctor Concari

GOOD MORNING, VIETNAM. Estados Unidos, 1987. Dir.: BARRY LEVINSON. Prod.: Mark Johnson, Larry Brezner; Ben Moses, Harry Benn (copr.); Santa Pestonji (ej.) para Touchstone/Silver Screen Partners III/Rollins-Morra-Brezner Prod. Guión: Mitch Markowitz. Fot.: Peter Sova. Mont.: Stu Linder, Raja Gosnell. Dis. prod.: Roy Walker. Dir. art.: Steve Spence. Ef. esp.: Fred Cramer (coord.). Más.: Alex North. Vest.: Keith Denny. Maq.: Eric Allwright. Son.: Bill Phillips (sup.). Coord. dobles: Clive Curtis. Int.: Robin Williams, Forest Whitaker, Tung Thanh Tran, Chintara Sukapatana, Bruno Kirby, Robert Wuhl, J.T. Walsh, Noble Willinham, Richard Edson, Juney Smith, Richard Portnow, Floyd Vivino, Cu Ba Nguyen, Mark Johnson, Dan R. Stanton, Don E. Stanton, Danny Aiello III, J. J., James McIntire, Peter MacKenzie.

Roger Rabbit: ¿A dónde c... (para completar al gusto) fue a parar la imaginación?

VEN Y MIRA

Nunca lamentaremos lo suficiente la poca cantidad de títulos exhibidos en Caracas. **Ven y mira** de Elem Klimov viene a ser un pequeño oasis que junto con **Agonía** del mismo director permite apenas asomarse a parte de los cambios que el cine soviético empieza a mostrar. Aquí cabe la primera aclaratoria, el film es realizado en 1985, antes de las reformas que la era Gorbachov trae consigo y a los que es más que presumible atribuir la exhibición de la parte más cuestionada de la obra de un director que mostraba, según reseñas extranjeras, títulos de interés desde por lo menos 1964, con su film **Bienvenidos**. Lo interesante pues, no son (aún) los films producidos en la nueva etapa, sino la constatación de la calidad existente en el cine soviético, al margen de los cambios a los que parece deberse hoy todo lo bueno que ocurre en la Unión Soviética.

Ven y Mira se inscribe temáticamente en una línea nacionalista que el cine soviético ha cultivado extensivamente y de la que el Alejandro Nevsky de Eisenstein sería la principal referencia. La defensa del territorio propio como exaltación de los valores amenazados por el invasor era la preocupación central y el pretexto para un experimento formal de proporciones. **Ven y mira** viene a marcar casi cincuenta años después un viraje fundamental en la concepción no de la tarea realizada, sino de los personajes que la realizan. El film está armado en torno a la visión de un niño de unos diez años y su visión de las masacres nazis en Bielorrusia es mucho menos una denuncia tardía de lo que pocos debieran ignorar que una reevaluación de los términos, los motivos y antes que nada la perspectiva existencial en que los personajes son colocados por la historia. Cabría decir que Klimov elimina, con una elegancia digna de especial crédito, la figura del Héroe, tal como lo conocíamos en el cine soviético. En torno a un chiquillo asustado, encontramos oficiales toscos, demasiado preocupados por ser valientes como para ser además corteses. Pero lo que más llega es la falta de pudor con la que el director narra la barbarie de guerra, la masacre de campesinos, entre los que se encuentra la familia del protagonista, es mostrada casi al principio como un "fait accompli" monstruoso y apenas establecedor de la circunstancia central de la trama, pero tiene su contrapartida en la masacre que, en vivo y sin anestesia, hacen los nazis de un pueblo entero casi sobre el final, como para no dejar a dudas que importa ver las cosas de frente y en toda su dimensión, como si no fuera legítimo ahorrarle al espectador un espanto que no es gratuito. La posterior ejecución de los verdugos viene a profundizar esta línea y completar el movimiento: de un lado los asesinos buscan excusas propias y culpas ajenas, pero al mismo tiempo en el otro bando se enfrentan la justicia y la venganza. Tal vez sea ésta la escena que mejor muestra el espíritu de la película, no hay un protagonista central que sirva de motor único a la historia, antes bien, el protagonismo se disuelve en la resistencia popular al invasor, con sus fallas, sus choques y sus debilidades. Esta lucidez hace de la escena un pequeño prodigio dramático que termina de cerrar el capítulo de esta guerra para abrirse a una reflexión más abarcadora en torno al de la guerra en general y el de la generación formada por ella (vale la pena anotar, incidentalmente, que Klimov nació en el 31).

La guerra la perdieron los burócratas, no el ganador del Oscar: Buenos Días Vietnam.

Ven y Mira: El nuevo héroe frente al viejo horror.

Todo esto no haría de Ven y mira la obra mayor que en realidad es de no ser por la habilidad con que Klimov combina, maneja y domina todos los elementos expresivos a su alcance, contraponiéndolos o acompañando la acción con mano maestra. Los tonos suaves del color del principio, en que la guerra es apenas un avión (casi de mentira) volando en el cielo, van cambiando con el acercamiento de ésta hasta llegar a la fotografía violentamente contrastada del resto de la película. Klimov establece un estilo crispado en el que la violencia de los protagonistas, que el niño internaliza hasta transformarse en un anciano de baja estatura, se transmite al montaje que aquí combina, como nunca, los golpes bajos de la acción con los momentos de reposo y de reflexión.

Vale la pena cerrar esta nota deseando una pronta re-exhibición de **Agonía**, esa otra obra maestra de Klimov y soñar, tal vez, con una retrospectiva de una obra que ya está vinculada a lo más interesante del cine mundial.

Héctor Concari

IDI I SMOTRI. Unión Soviética, 1985. Dir.: ELEM KLIMOV. Prod.: J. Tereshenko (ger.) para Byelarusfilm/Mosfilm. Guión: Ales Adamovich, E. Klimov, de varias obras de A. Adamovich. Fot.: Alexei Rodionov. Tomas combinadas: V. Zhanov (op.), A. Rudachenko (art.). Mont.: V. Belova. Dis. prod.: Viktor Petrov. Ef. esp.: N. Andreyev, Ya. Goldman, V. Zamnorkha. Mús.: Oleg Yanchenko; W. A. Mozart (extr.), M. Blank (ed.). Vest.: E. Semenova. Maq.: V. Bolotnikov, A. Zhurba, S. Mikhlina. Son.: V. Mors. Cons.: Lugarteniente General P. Gutenko. Int.: Alexei Kravchenko, Olga Mironova, Liubomiras Laucevicius, Vladas Bagdonas, J. Lumiste, Victor Lorents, K. Rabetsky, E. Tilicheyev, A. Berda, G. Vets, V. Vasilyev, I. Gnevashev, V. Domrachev, G. Elkin, E. Krizhanovsky, N. Lisichenok, V. Manayev, T. Matiulin, P. Merkurev, V. Mishatkin, G. Matitsky, E. Polyakova, A. Slivnikov, G. Strokov, T. Shestakova, O. Shapko.

La televisión

EL (pobre) ESPECTACULO DE LA INFORMACION

Con motivo del magno acontecimiento que coronó la ascensión al poder del Sr. Carlos Andrés Pérez como nuevo Presidente Constitucional de Venezuela, la televisión venezolana disfrutó de una excepcional oportunidad de perfeccionar el "nuevo modelo" de periodismo televisual que de alguna manera inauguró en ocasión de las elecciones presidenciales de diciembre pasado.

Excelentísimas personalidades dirigentes del convulsionado mundo contemporáneo se dieron cita en nuestro país, y una vez más la televisión estuvo allí como protagonista de excepción con el deber de posibilitar la mediación entre los distinguidos invitados y el pueblo venezolano —léase público, si se quiere— quien en definitiva con su voluntad democrática hizo posible la elección de Pérez. Limitaciones de espacio nos obligan a una versión muy resumida de los acontecimientos, en vivo y en directo.

*La despampanante periodista del canal 24, injerto de Miss Venezuela con ofertón tropicana, logra alcanzar, luego de una complicada peripecia y tras el atropello a inoportunos periodistas de medios impresos, al primer mandatario de un país vecino.

Periodista canal 24: Sr. Presidente, usted vió las dificultades que he logrado salvar para llegar hasta aquí. Aunque usted tiene apenas quince minutos en el país ¿qué le parece el excelente y maravilloso operativo que ha desplegado nuestro canal para transmitir su llegada?

Cuando la periodista volteó a mirar a su interlocutor, cautelosos escoltas ya lo tenían a buen resguardo de la avalancha audiovisual.

Más allá, enredado entre cables, un audífono que no logra sujetar en el lóbulo de la oreja y micrófono en mano, el periodista de canal 42 logra interpelar a otro mandatario extranjero.

Periodista canal 42: Como una prueba más del esfuerzo de nuestro canal, vía microondas, vivo y en directo, tenemos frente a nuestras cámaras a este excelentísimo presidente, figura estelar del grupo de los 8. Sr. Presidente, respóndanos, exclusivo para nuestro canal, ¿en qué piso del Hotel lo alojaron?

Entre desconcertado y con cara de no haber entendido la pregunta, el invitado responde que en el cuarto piso.

Periodista canal 42: En exclusivo, para nuestros televidentes, el jefe de gobierno del hermano país ha sido alojado en el piso cuatro. No se aparten de nuestra sintonía que seguiremos informando en vivo y en directo. Y ahora damos el pase a nuestro colega en La Casona que angustiosamente nos pide la señal.

Colega en La Casona: Gracias, Ramón. Oye, ¿no viste qué chévere nos vemos los tres en el monitor, tú en el Hilton, Juan en el Estudio y yo aquí en La Casona? A los señores televidentes no se retiren pues el extraordinario esfuerzo que estamos haciendo y el maravilloso despliegue tecnológico de este canal es para servir al pueblo venezolano y llevarle más y mejor información.

Otro periodista: Mr. Quayle, waht's your opinion about the Queen Pepeada? Por primera vez una leve sonrisa aparece en el rostro de Mr. Qualy al momento que el embajador Reich —las manos ocupadas sosteniendo un racimo de cambur— le explica que se trata más o menos del equivalente al hamburger gringo. Una sonora risotada nos muestra ahora a un desconocido Quayle y mientras retira un cambur titiaro de su boca responde, very good, very good. El vicepresidente norteamericano se atreve, a su vez, a repreguntar: Do journalist in this country studies at the university?

Otro periodista: Apreciados televidentes como ustedes han visto, Mr. Quayle nos ha confesado que ni siquiera en los Estados Unidos existen estos fabulosos operativos para informar al público y que propondrá al Sr. Bush el envío de una delegación norteamericana de periodistas para entrenarse en nuestro país.

No ha terminado la última frase cuando un tumulto lo transporta por el aire en medio de un enjambre de cables, monitores, micrófonos, libretas, reflectores, Por fin el excepcional y ansiado momento que todos esperaban: los Comandantes Castro y Ortega juntos en el lobby del Hotel. Los periodistas televisivos, luego de apabullar y silenciar con su excepcional, maravilloso, original y nunca visto despliegue tecnológico, a sus colegas de los medios impresos y de radio, inician la rueda de prensa.

Periodistas del canal 24 y 42 (por avances técnicos de última hora podían hablar a coro): Buenmozos comandantes, ¿quién de ustedes se considera más sexy?; ¿a ustedes les queda tiempo para amar?; pero, díganos, de verdad, ¿cuánto tiempo le dedican al amor? A pocos metros de allí un grupo de periodistas televisuales se dedicaban a entrevistarse entre ellos mismos sobre las bondades de sendos operativos.

El canal del Estado, que también participaba en la rueda de prensa, interrumpió su transmisión en vivo y en directo para continuar con la programación regular de EL'CRUCERO DEL AMOR, como invalorable contribución del canal oficial a la cultura del país y como máxima expresión del adecuado uso de la televisión en la antesala del siglo XXI.

No se retiren, "yaaa regresamos...".

Oscar Lucién